

13. *Фрадкина С. Я.* Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940–1980-х годов. Пермь, 1984.

14. *Чернышева Е. Г.* Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001.

**И. Д. Кристева**  
*г. Екатеринбург*

### **К вопросу о природе цвета в пятикнижии Достоевского\***

В литературе о Ф. М. Достоевском сложилось устойчивое представление о том, что этот писатель совсем не живописец. Такой пристальный исследователь художественной стороны его творчества, как С. М. Соловьев, пишет следующее: «Огромная фигура философа, мыслителя, психолога долгое время заслоняла Достоевского-художника» [8, с. 3]. Прошли десятилетия со времени написания этой фразы, однако это утверждение остается актуальным.

Долгое время было принято считать, что цвета у Достоевского мало. В сравнении с писателями-живописцами, такими как Л. Толстой, И. Бунин или М. Шолохов, цвета действительно мало (у Достоевского ни разу не встречается такая ситуация, как, например, в рассказе Бунина «Тень птицы», где на одной странице можно увидеть до 19 цветовых обозначений, именно живописных), однако тем он и интересен. Тот факт, что в пятикнижии цвета меньше, чем у писателей-живописцев, наводит на мысль о том, что Достоевскому он нужен в каких-то иных целях. Мы предприняли попытку изучения пятикнижия Федора Михайловича путем сплошной выборки цветовых обозначений, чтобы все-таки определить природу цвета в его произведениях. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все цветовые обозначения в романах можно разделить на три типа.

К первому типу мы отнесем единицы, в которых виден художник, поэтому их мы называем живописными. Это единицы, которые имеют

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы УрФУ Н. В. Пращерук.

лишь одну функцию — обозначения цвета без возможности трактовки с выходом в сферу психологического или духовного. Приведем несколько примеров. В ожидании Ставрогина Лебядкин накрывает на стол. Цвета нет при этом, за исключением «маленького *зеленоватого* графинчика (курсив и полужирный курсив здесь и далее наши. — И. К.)» [1, с. 250]. В избе, где умер Степан Трофимович, ему подали кушанье на тарелке с крупными *синими* узорами [Там же, с. 593], а на столе перед Степаном Трофимовичем «очутилась косушка и большая *зеленоватая* рюмка» [Там же, с. 594]. Когда Грушенька пришла к Катерине Ивановне, Алеша разглядел «на столе пред диваном две недопитые чашки шоколату, бисквиты, хрустальную тарелку с *синим* изюмом и другую с конфетами» [2, с. 150]. Когда Алеша упал на землю и стал целовать ее в восторге, «*белые* башни и *золотые* главы собора сверкали на *яхонтовом* небе» [Там же, с. 372]. Коля приводит Илюше собаку Перезвона: «Это была лохматая собака... *серо-лиловой* шерсти...» [Там же, с. 534].

Конечно, таких примеров весьма немного, они довольно «редуцированы» и не обладают особенной художественной «пластикой», как у писателей-живописцев, однако мы не можем отрицать их наличия.

Для анализа двух других типов мы обратимся преимущественно к двум цветам, которые обычно мало привлекаются исследователями в литературе о Достоевском: зеленому и синему. Итак, второй тип цветовых обозначений — «психологический». Эти цветовые обозначения призваны передавать психологическое состояние персонажа. После того как Настасья Филипповна не оказалось по тому адресу, где искал ее князь, Мышкин «опять шел *бледный*, слабый, страдающий, взволнованный; колена его дрожали, и смутная, потерянная улыбка бродила на *посинелых* губах его» [3, с. 229]. Варвара Петровна «была *желтая*», это постоянный цвет ее лица. Далее, когда она не услышала предложения руки и сердца от Степана Трофимовича: «Ее *желтое* лицо *посинело*» [1, с. 18]. Когда Петр Верховенский узнает о дуэли Ставрогина и Гаганова, «он даже *позеленел*» [Там же, с. 286]. В ответ на «Великого инквизитора» Ивана Алеша: «Но это нелепость! — вскричал он, *краснея*. — Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» [2, с. 268]. Все эти краснеющие, бледнеющие и зеленеющие лица передают не что иное, как психологическое состояние персонажа.

Третий тип цветовых обозначений — это самые интересные, «символические» единицы. Чтобы избежать длинной дискуссии, приведем лишь четкие определения символа, которые помогут выделить нужные нам аспекты этого явления. Мамардашвили и Пятигорский говорят так:

«Символ такая странная Вещь, которая одним своим концом “выступает” в мире вещей, но сам есть эта явленная и обозначенная вещь» [7, с. 26]. Приведем слова автора словаря символов Х. Э. Керлота: «Подлинным основанием символизма... является соотношение, связующее вместе все уровни реальности, присоединяющее их одно к другому и, следовательно, простирающееся от природного порядка в целом к сверхъестественному порядку. Благодаря этому соответствию вся Природа есть не что иное, как указатель, могущий заставить нас осознать сверхъестественные или “метафизические” истины... в этом и состоит “сущностная функция символизма”» [6, с. 34]. И, наконец, цитата из работы Мамардашвили и Пятигорского: «...множественность интерпретаций является способом бытия того содержания, которое символизируется» [7, с. 148]. Итак, под символическими мы понимаем такие цветовые употребления, которые могут (и должны) быть истолкованы с выходом в сферу духовного. Цвет в данном случае выполняет, разумеется, функцию цветового пятна, как любой цвет, однако главным выступает здесь именно возможность интерпретаций. Обычно такие употребления являются системными, т. е. единицы одного и того же цвета появляются в одном и том же тексте, что позволяет связать их между собой в семиотические системы и построить их трактовки. Поясним это примерами.

Раскольников во сне видит церковь из своего детства: «Среди кладбища каменная церковь с **зеленым** куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и матерью к обедне, *когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже давно*, и которую он никогда не видал» [5, с. 55]. Церковь эта стоит «среди кладбища» [Там же], а «подле бабушкиной могилы... была и *маленькая могила его* [Раскольникова] *меньшого брата, умершего* шести месяцев» [Там же]. В данном случае важно то, что образ церкви появляется в сне об *убийстве* лошади. Мы видим здесь проявление разных аспектов смерти: смерть как отмирание отжившего для возможности обновления живущего (бабушка — внук), смерть как преграда (между братьями) и смерть как крайняя степень насилия (забивание лошади). Однако уместно привести такие строки: «Он [Раскольников] *любил* эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головою» [Там же]. Церковь, стоящая посреди кладбища, является единственным местом связи живущих с умершими. Как видим, возникновение зеленого связано в данном образе со *смертью*. Уместно будет привести и следующую подробность: «При этом всегда они [Раскольниковы] брали с собою *кутью* на **белом** блюде...» [Там же].

Раскольникову на улице две женщины подали милостыню: «Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и козловых сапогах, и с нею девушка, в шляпке и с **зеленым** зонтиком, вероятно, дочь. “Прими, батюшка, Христа ради”. Он взял, и они прошли мимо» [5, с. 109]. В данном случае зеленый связывается с жалостью, *милосердием*: «...подаче целого двугривенного он, наверно, обязан был удару кнута, который их *разжалобил*» [Там же, с. 109–110].

Поговорим о зеленых платьях. Марфа Петровна является Свидригайлову «вся разодетая, в новом шелковом **зеленом** платье, с длиннейшим хвостом: “Здравствуйте, Аркадий Иванович! Как на Ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет”. <...> Стоит, вертится передо мной. Я осмотрел ее платье, потом внимательно ей в лицо посмотрел: “Охота Вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться...”» [Там же, с. 270–271]. Представляется возможным использовать замечательные слова Свидригайлова по поводу этого же призрака: «Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одной здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» [Там же, с. 272]. Получается, что зеленое платье в данном случае выступает атрибутом *мертвеца*, *Марфы Петровны*, и в то же время *признаком болезни Свидригайлова*, так как призрак — порождение сознания Свидригайлова. И действительно, зеленый, как цвет плесени и трупных пятен, содержит и значения смерти и тления.

Таким образом, представляется возможным резюмировать значение данного употребления зеленого как маркера *болезни и смерти*. О Виргинской: «Ни за что не пропустила бы она, например, крестин повитого ею младенца, причем являлась в **зеленом** шелковом платье со шлейфом» [1, с. 365]. Тут же сказано, что Виргинская на собрании у себя дома в «непраздничном платье **зеленоватого** оттенка» [Там же, с. 366]. Только дважды назван цвет одежды этого персонажа в романе, и оба раза — это зеленые платья. Может, не будет натяжкой сказать, что зеленое платье Виргинской имеет связь с жизнью и смертью, коль скоро она — повитуха.

Тогда можно говорить о том же в отношении зеленого платья Лизы, в котором она приходит в последнюю свою ночь к Ставрогину

и в котором ее убивают. О Лизе: «Платье на ней было вчерашнее, праздничное, в котором она явилась на чтении, — *светло-зеленое*, пышное, все в кружевах, но уже измятое, надетое наскоро и небрежно» [1, с. 484]. Важен цвет этого платья, так как здесь возникает связь с идеей смерти. Лиза в нем отправляется в Скворешники в руки Ставрогина, мало того, она еще и говорит Ставрогину: «А помните, я... *входя, мертвецом отрекомендовалась*» [Там же, с. 485]. Интересно, что именно это выражение употребляет о себе Ипполит в «Идиоте». Мы видим здесь пересечение идей жизни и смерти, что отражено в следующем выражении Лизы: «*Я прожила мой час на свете, и довольно*» [Там же]. Эта ночь со Ставрогиным оказывается кульминацией ее жизни, после чего уже нечего делать на свете: «Я, может быть, и в самом деле в сиделки пойду, *если не сумею умереть кстати сегодня же*» [Там же, с. 489]. Необходимо оговориться, что данный зеленый сочетается с красным сразу после описания платья: «Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь, она... торопливо поправила платье, схватила с кресел еще вчера брошенный ею при входе *красный* платок и накинула на шею» [Там же, с. 484–485]. Это несколько зловещее сочетание, потому что красный имеет связь с кровью.

Теперь речь пойдет о зеленых скамейках и столах. В описании обстановки одного из кабаков, где Свидригайлов проводил последние сутки перед самоубийством, есть зеленый: «...в сущности распивочная, но там можно было получать и чай, да сверх того стояли несколько *зеленых* столиков и стульев» [5, с. 472]. Герой находится на пороге смерти. Он еще не решился на самоубийство, однако решение уже лежит в его кармане в виде револьвера, оставленного Авдотьей. Думается, мы имеем дело в данном случае с зеленым как с маркером переходного состояния между жизнью и смертью. Вновь прослеживается амбивалентность зеленого: это цвет *жизни* (зелень) и цвет *смерти* (плесень и трупные пятна).

В беседе «у Алеши вдруг мелькнуло воспоминание, что, уходя вчера от брата из беседки, он увидел, или как бы мелькнула перед ним влево у забора садовая *зеленая* низенькая старая скамейка между кустами» [Там же, с. 229]. Вот еще одна зеленая скамейка, однако она как бы пародирует лавки, сидя на которых разговаривают двое братьев Карамазовых.

В «Идиоте» почти все важнейшие встречи происходят на зеленых скамейках, которые упоминаются 13 раз. Там разговаривают Лебедев и Мышкин, Мышкин и Аглая, Мышкину является Настасья Филипповна, Аглая встречается здесь с Ипполитом, Ганей и Варей. Представляется неслучайным, что именно на зеленых скамьях встречаются персонажи.

Этот цвет тоже становится «трансцендентным» — цветом перехода в другие духовные состояния (видение и сон Мышкина).

Отдельно стоит поговорить о зеленых занавесях. Занавеска в комнате Рогожина: «В этой комнате, с тех пор как был в ней князь, произошла некоторая перемена: через всю комнату протянута была **зеленая**, штофная, шелковая занавеска» [3, с. 565], за которой на кровати лежит тело Настасьи Филипповны. Думается, что зеленый передает мотив смерти. Однако в «Бесах» кровать Лебядкиной во втором доме также отделена **зеленой** занавесью [1, с. 258]. Оба персонажа связаны с мотивом свадьбы и смерти, а зеленый здесь выступает как занавес, скрывающий псевдобрачное ложе. Комната Лембке в молодости также была «разгорожена надвое большою темно-**зеленою** занавесью», меблирована «темно-**зеленою** мебелью», и с «темно-**зелеными** стенами на... окнах» [Там же, с. 293]. Лембке связан в романе с мотивом безумия, желтые цветочки и зеленый в убранстве его комнаты могут иметь связь с безумием и со смертью соответственно. Вообще же такая детализация описания обстановки Лембке представляется неслучайной на фоне скудности цвета в романе, но интерпретировать ее оказывается весьма затруднительным делом.

Свидригайлов в лихорадке, ночуя в гостинице, видит сон, в котором «он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты **белых** и нежных нарциссов, склоняющихся на своих **ярко-зеленых**, тучных и длинных стеблях. <...> А посреди залы, на покрытых **белыми** атласными пеленами столах, стоял гроб. <...> Вся в цветах лежала в нем девочка, в **белом** тюлевом платье. <...> Свидригайлов знал эту девочку. <...> Эта девочка была самоубийца» [5, с. 480], по всей видимости, изнасилованная этим персонажем. Здесь перед нами, думается, представлено оксюморонное сочетание: **зеленые тучные (жирные)** стебли **белых** нарциссов, которые окружают *утопленницу*. Перед нами зеленый — цвет *жизни и свежести, юности (14-летняя самоубийца)*.

Можно также говорить о том, что этот цвет обладает двумя противоположными смыслами: это цвет жизни («гостиница оказалась дрянная и маленькая, но вся в **зелени** и кругом обставленная клумбами цветов» [1, с. 653]) и цвет тления, смерти. Знамениты слова Кириллова о листьях: «Я видел недавно **желтый** [лист], немного **зеленого**, с краев подгнил. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — **зеленый**, яркий, с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал». Важно именно единство противоположностей в трактовке данного цвета.

Синий в «Подростке» — цвет чрезвычайно интересный, во-первых, потому что в других романах он встречается лишь в незначительных эпизодах, а во-вторых, потому что он имеет отношение к самым главным темам романа. Аркадия, «всё носившего курточки», в день, когда он увидел в детстве отца, «вдруг одели в хорошенький **синий** сюртучок» [4, с. 245]. Аркадий вспоминает: Версиров в тот памятный день был в **«темно-синем** бархатном пиджаке» [Там же, с. 246]. Далее: «Я в эти две недели ужасно важничал перед товарищами, хвастался моим **синим** сюртуком и папенькой моим Андреем Петровичем, и вопросы их: почему же я Долгорукий, а не Версиров, — совершенно не смущали меня именно потому, что я сам не знал почему» [Там же, с. 250]. Снова синий связан с родителями.

Мать дает Аркадию, будучи у него в пансионе, **«синенький** клетчатый батистовый платочек» [Там же, с. 466]. Здесь мы встречаемся с синими клетчатыми платками не впервые, в трех романах пятикнижия персонажи имеют эти предметы, однако именно здесь мы видим акцентирование на синем платке: Аркадий вынул этот **«синенький** платочек» и «прижал его к лицу, и вдруг стал целовать» [Там же, с. 468]. Тут же он пишет о матери: «...только чтоб обнять мне тебя и поцеловать твои **синенькие** глазки». Дело, видимо, в том, что синий связан с темой любви к родителям, в данном романе любви, искаженной разлукой с матерью и невнимательностью отца к своему сыну.

Также можно условно выделить четвертый тип цветовых обозначений: нередко Достоевский использует цвет в переносном значении. В основном это относится к черному цвету. После решающего разговора Лужина и Раскольникова Петр Петрович проводит неприятную ночь: **«Черный** змей ужаленного самолюбия всю ночь сосал его сердце» [5, с. 340]. Тут же он говорит: «К черту шигалевщину! <...> Нужна **черная** работа, а Шигалев презирает **черную** работу» [1, с. 393]. В романе также есть переносное значение зеленого в ругательстве: «Кармазинов на балу вышел **зеленым** ослом» [Там же, с. 464]. В речи матери Илюши встречается ругательство, которое есть и в речи Бубновой в «Униженных и оскорбленных»: «Ах ты, **черная** ты, — говорю, ей, — *шпага*, ну и кого ты учить пришла?» [2, с. 208]. Коля Алеше: «Особенно поднялся классик Колбасников, да и Дарданелов опять отстоял. А Колбасников зол теперь у нас на всех, как **зеленый** осел» [Там же, с. 561]. Альфонсинка дважды называет Версирова **черным** человеком [4, с. 673]. Грушу вдовец и тиран «сначала было держал в **черном** теле, “на постном масле”» [2, с. 354]. Митя восклицает во сне: «...почему это стоят погорелые матери, почему

бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они *почернели* так от *черной беды*, почему не кормят дитё?» [Там же, с. 520].

Итак, данное деление, на наш взгляд, представляет довольно полную картину использования цвета в пятикнижии. Оно позволяет говорить о природе цвета: он выполняет как минимум три функции — собственно живописную, психологическую, символическую, а также употребляется в переносном значении. Поскольку символическая функция наиболее сильно влияет на наше сознание, складывается впечатление, что только такие единицы есть на страницах пятикнижия. Они наиболее интересны, могут иметь другие или более сложные трактовки. Ведь символ по природе своей стремится к бесконечности. Однако в данной работе наша цель была именно привести типологию цветовых употреблений в пятикнижии с целью выявления природы цвета.

- 
1. Достоевский Ф. М. Бесы // Собр. соч. : в 15 т. Л., 1990. Т. 7.
  2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 2007.
  3. Достоевский Ф. М. Идиот. М., 1983.
  4. Достоевский Ф. М. Подросток // Собр. соч. : в 15 т. Т. 8.
  5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Там же Т. 5.
  6. Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994.
  7. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. М., 1997.
  8. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.